

OS MISTÉRIOS DA PINTURA ESCRITA NA NARRATIVA DE OSMAN LINS: A POÉTICA DA ÉCFRASIS

*The mysteries of painting written in Osman Lins's
narrative: the aesthetics of ekphrasis*

Luiz Ernani Fritoli*

INTRODUÇÃO

Nove, novena constitui um momento privilegiado no percurso do escritor Osman Lins: é o texto inaugural de sua “fase de maturidade, talvez de plenitude”;¹ é o livro-declaração de sua revolução poética. É uma passagem de “texto de prazer” a “texto de fruição”, seguindo as definições de Roland Barthes, em seu polêmico livro *O prazer do texto*. O “texto de prazer”, neste caso, é o romance *O fiel e a pedra*: aquele texto “que contenta, enche, dá euforia, não rompe com a cultura, está ligado a uma prática confortável de leitura”. Já *Nove, novena* tipifica o “texto de fruição”:

aquele que coloca em situação de perda, desconforta (chegando até mesmo a aborrecer), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, valores e recordações, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.²

* DELIN/UFPR.

¹ LINS, Osman. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979, p. 141.

² BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, [19--]. p. 58.

Cada livro de ficção de Osman Lins tem uma existência formal autônoma, o que torna difícil, a uma primeira leitura menos atenta, perceber uma continuidade do que facilmente se chama *estilo*. O que não significa que não haja uma continuidade de identidade nos textos osmanianos. Uma leitura em ordem cronológica revela que a cada novo livro publicado aparecem inovações ou pelo menos renovações formais no tratamento de temas que vão se ampliando desde os conflitos ético-morais do indivíduo consigo mesmo, em situações quotidianas, caseiras, de uma sociedade pequeno-burguesa pernambucana, vistos por uma ótica intimista e psicologizante, em direção a uma sucessiva abertura de foco que vai abranger temas mais sociais (da relação do homem com seu entorno, com seu espaço social) e enfim universais (da relação do homem com a natureza e o espaço cósmico). Na verdade poderíamos sintetizar, reduzindo em linhas muito gerais, os conflitos temáticos osmanianos numa seqüência cronológica da seguinte maneira: em *O visitante*, o conflito é do indivíduo diante de si mesmo; em *Os gestos* é o homem diante do outro; *O fiel e a pedra* apresenta o conflito do homem diante da sociedade; nas narrativas de *Nove, novena* está o homem diante da consciência: da arte, da história, da política, do cosmos (tempo e espaço); em *Avalovara* o conflito é o do homem diante da criação; em *A Rainha dos cárceres da Grécia* está o homem diante da literatura (ou da ficção).

A ESPIRAL CRESCENTE

Nessa seqüência, cada texto de Osman Lins *amplia os espaços precedentes*. Da sala de Celina, em *O visitante*, passa aos quartos e salas, o circo, a praia; em *Os gestos*: espaços mais amplos, mas ainda assim restritos, bem delimitados ou dos quais se acentua apenas uma pequena parte em que acontece a ação. Toda uma cidade, Vitória de Santo Antão, em *O fiel e a pedra*; vários espaços rurais e urbanos em *Nove, novena* (especialmente no “Retábulo de Santa Joana Carolina”). Depois de *Marinheiro de primeira viagem*, cujo espaço é a Europa, *Avalovara* passeia por espaços ainda mais amplos do que os do *Marinheiro*: passeia pelo universo, abrange vãos espaciais e chega ao Paraíso. *A Rainha dos cárceres da Grécia* volta ao espaço estritamente literário – talvez o mais amplo de todos, ou a virada para o interno; de qualquer modo, a volta da espiral.

Acompanhando os espaços, os temas tornam-se mais amplos e a reflexão metalingüística mais complexa: paralelamente a essa abertura de foco em direção ao universo a ser representado, realiza-se um movimento

contrário (a expansão em espiral): o voltar-se da orientação artística em direção a seu próprio núcleo: o texto como meio e fim da representação. Como meio por ser um texto escrito, uma obra literária; e como fim porque seu objetivo é realizar um texto *artístico* e não um mero retrato do entorno, o que significa dizer não ao texto como representação mimética do real, em prol de uma outra representação: a do ato criador, reordenador do caos pela nomeação das coisas. O movimento do texto privilegia e direciona uma interpretação do universo escrito como artificialidade, como realidade criada pela palavra; mas, como uma espiral, mesmo em expansão mantém um centro: o mundo real, sensível, concreto.³ Posteriormente, o direcionamento do texto para sua própria dimensão *literária* ganhará ênfase no segmento “A espiral e o quadrado”, em *Avalovara*, e será escancaradamente metanarrativo no último romance, *A Rainha dos cárceres da Grécia*. Em todo esse processo de evolução e metamorfose estilístico-estrutural constante, é *Nove, novena* que constitui o divisor de águas, a verdadeira revolução no âmbito da poética do autor; *Nove, novena* “faz vacilar nossa relação com a linguagem”, “coloca-nos em situação de perda” e nos obriga a uma atitude intelectual ativa de busca de coesão, coerência e completude: exige uma leitura *ativa*. E, das nove narrativas do livro, o “Retábulo de Santa Joana Carolina” é a mais longa e mais complexa.

Não há dúvida de que no “Retábulo...” Osman Lins busca transcender o princípio temporal da narrativa, fundindo-o com o espacial. Essa realização constitui uma feliz subversão da distinção fixada por Lessing em seu *Laocoonte*,⁴ texto em que determina – baseado em sua concepção de representação artística como necessariamente mimética – como limites entre as diferentes manifestações artísticas justamente a natureza espacial da pintura e a natureza temporal da escrita. Lins subverte essa distinção através da combinação de vários processos de composição: a configuração do narrador (e conseqüentemente a perspectiva)⁵ radicalmente inovadora, que faz com que a rotatividade do foco narrativo simule uma contemporaneidade de visão de todas as cenas, e como conseqüência a presentificação tem-

³ Em *Guerra sem testemunhas*, no capítulo IV (“O escritor e a obra”), após uma longa reflexão sobre o tema da validade do texto ao apresentar-se como enfrentamento ou fuga do mundo real, afirma: “Poderíamos mesmo afirmar, sem intenções polêmicas, que o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens. Nem mesmo a de conceber uma estrutura; e sim a capacidade de introduzir em suas obras o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo”. LINS, O. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974. p. 57.

⁴ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁵ Sobre o ponto de vista cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo / Brasília: Hucitec, 1987 e CINTRA, I. A. *O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove, novena de Osman Lins*. São Paulo, 1978. Dissertação (Mestrado) – USP.

poral ou fusão de todos os tempos; a imediatez visual por via da fusão dos sinais gráficos; a distribuição dos parágrafos e palavras na página; a espacialização da narrativa; a fusão personagem-espaco. Por tudo isso o texto supera a linearidade monótona da escrita comum, e adquire um caráter semi-pictórico: a escrita assume assim uma nova natureza, mais visual e portanto, mais espacial do que a escrita “comum”.⁶

Destaca-se porém muito especialmente a configuração do espaço literário, que se dá, no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, através de um processo de transposição interestética em que literatura e pintura parecem interagir agonicamente sem jamais ceder à outra o direito à primogenitura: a écfrasis literária.

RETÁBULOS: A HOMOLOGIA ESTRUTURAL, DA NARRATIVA VISUAL À ÉCFRASIS

Écfrasis,⁷ resumidamente, é a representação literária de uma obra de arte plástica, principalmente a pintura. É o processo básico de construção do espaço literário na narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

A estrutura da narrativa é evidenciada já pelo título, que estabelece uma homologia estrutural⁸ entre dois meios narrativos, o visual e o escrito. O retábulo é um painel de altar, dividido em quadros, e conta uma história através de imagens. Cada quadro contém uma cena que representa um episódio significativo da vida do santo ao qual a obra é dedicada; essa cena concentra e simboliza uma parcela da história global a ser contada. A história então é fragmentada e espacializada, mas a narratividade é garantida pela popularidade do enredo e pertence a um formato convencional que garante um modo de *ler* a história ali retratada: há uma sintaxe própria da narrativa visual, que é específica para cada gênero artístico.⁹

No âmbito dessa sintaxe visual os quadros geralmente são independentes uns dos outros, isolados por uma moldura e acompanhados por

⁶ Sobre a espacialização da escrita, cf. NITRINI, S. e FERREIRA, Ermelinda (ver Referências).

⁷ Tratamos aqui especificamente da écfrasis literária, diferenciando-a da écfrasis crítica, segundo a distinção estabelecida por RIFFATERRE, M. *L'illusion d'ekphrasis*. In: MATHIEU-CASTELLANI, G. *La Pensée de l'image*: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture. Vincennes: PUV, 1994. Sobre a écfrasis na obra de Osman Lins foram pioneiros os estudos de Ermelinda FERREIRA (cf. Referências).

⁸ Cf. PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

⁹ Cf. LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica no cinema*. Tradução de: Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1973.

ornamentos (às vezes fechados em uma moldura-ornamento), de modo que cada cena representada tem uma sua independência visivo-semântica e uma completude de episódio. Naturalmente cada cena só adquire sentido pleno na correlação com as outras cenas, configurando a história total. Essa autonomia dos quadros permite que um observador escolha a seqüência em que deseja observar os quadros. Há sempre uma seqüência preferencial, pré-estabelecida pelo autor, mas ela é apenas indicativa, não obrigatória, desde que o observador seja capaz de reconfigurar cronologicamente os episódios e reconstituir mentalmente a história. Ainda em termos de narratividade, visto que os quadros são isolados uns dos outros, a função sintática é dada pelo próprio painel ou moldura, enquanto a relação entre as cenas é semântica, especialmente pela presença de um mesmo personagem em todas elas.

Pela própria espacialidade da narrativa retabular, a simultaneidade de todas as cenas significa que todos os diferentes *tempos* dos acontecimentos narrados são fixados como *espaços* diferentes simultâneos. Isso permite ao observador, em uma segunda “leitura” da obra, mesmo atento a um quadro específico, a captação, pela visão periférica, de outros espaços e outros tempos simultaneamente. Ou, por um simples desvio do olhar, a percepção de um espaço-passado ou um espaço-futuro, dando-lhe uma espécie de pseudo-onisciência e domínio sobre o tempo.

O RETÁBULO LITERÁRIO E A PINTURA ESCRITA

Todas as características mencionadas acima são reproduzidas no retábulo literário, confirmando a homologia estrutural a que acenamos anteriormente. O texto é dividido em quadros que têm uma autonomia de episódio, sem ligação sintática verbal entre eles, de modo que os quadros são justapostos, numa seqüência preferencial mas não obrigatória, produzindo a espacialização da narrativa. A narratividade é garantida pela presença de Joana em todos os quadros e pelo fato de estarem todos agrupados sob o mesmo título e associados por um formato comum: todos têm o subtítulo “Mistério” e são introduzidos por um “ornamento”.

A articulação do foco narrativo, bastante complexa, baseia-se na multiplicidade das imagens (projeções espaciais das idéias) visuais simultâneas: é a concepção (mesmo que imaginária) do retábulo plástico, com sua narrativa por imagens, como modelo para a narrativa escrita que permite que

um hipernarrador,¹⁰ único a ter acesso ao espaço global dividido em “quadros”, coloque diante de cada quadro um dos narradores, que vai observar a cena (da qual também é personagem) e descrevê-la como *pintura escrita*.¹¹

A narração (ao menos inicialmente) é feita de memória, mas a *visualização* é presente, o mesmo presente da leitura: o espaço observado pelo personagem-narrador evoca um outro espaço, o da experiência de cada um. Esse espaço evocado é um espaço altamente subjetivado, pois, fixado pela consciência como imagem, é posteriormente reconstruído como memória visual, a qual é depois descrita (no presente) segundo convenções artísticas moldadas pela tradição.¹² A representação literária desse espaço da memória é, portanto, uma mimese de segunda ordem, realizada na transposição interestética do espaço pictórico de referência ao espaço literário.

O discurso ecfrástico se realiza portanto sempre no presente, pois é o presente da observação dos quadros: é o que nos “faz ver” a cena. Eis um breve exemplo da écfrasis, tomado do “Primeiro Mistério”:

⊕ Acompanhei, durante muitos anos, **Joana Carolina** e os seus. *Lá estou, negra e moça, sopesando-a* [tão leve!], *sob o olhar grande de Totônia*, que me pergunta: “É gente ou é homem?”. Porque o marido, de quem não se sabe o nome exato, e que não tem um rosto definido, às vezes de barba, outras de cara lisa, ou de cabelo grande, ou curto – também os olhos mudavam de cor –, só vem em casa para fazer filhos ou surpresas, até encontrar sumiço nas asas de uma viagem. Aquelas *quatro crianças* que *nos olham, perfiladas do outro lado da cama*, guardando nos *punhos fechados sobre o peito* seus destinos sem brilho, são as marcas daquelas passagens sem aviso, sem duração...¹³ [grifo meu]

Eis aqui a descrição do primeiro quadro do retábulo, realizada em meio à narração dos fatos ocorridos. Há, claramente, dois momentos

¹⁰ O “hipernarrador” na verdade confunde-se, na maior parte do tempo, com a figura do autor implícito: é aquele que gerencia, como um diretor de cena, a configuração do cenário (ou seja, a “criação” do espaço ficcional), a entrada e saída dos diversos narradores, a narração “impessoal” ou neutra dos ornamentos, enfim a configuração geral do texto.

¹¹ O termo “pintura escrita” (que é, em última instância, o próprio objeto ecfrástico) ocorre-nos como analogia ao conhecido “*Ut pictura poesis*” de Horácio na sua *Ars Poética*, e, principalmente, ao aforisma atribuído por Plutarco a Simônides, segundo o qual “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”. Cf. GALÌ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla*: de Simonides a Platón. Barcelona: El Acantilado, 1999.

¹² Cf., a respeito, FITTER, Chris. *Poetry, space, landscape*. Toward a new theory. New York: Cambridge University Press, 1995.

¹³ *Nove, novena: narrativas*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 72. A disposição dos discursos distintos, entretecidos, lembra o artifício da hipotipose, recurso utilizado por Lins no “7º Mistério”. Colocado assim em evidência, é como se o discurso ecfrástico estivesse tecido em meio ao discurso narrativo.

distintos na narrativa: a narração da história, que é o momento da estética mais propriamente literária, o discurso narrativo que passeia por passado, presente e futuro; e, evidenciado em **negrito**, a descrição dos quadros observados no presente pelo narrador, o momento da estética plástica, o discurso propriamente ecfástico, que pinta o quadro na mente do leitor. Embora os dois discursos apareçam entrelaçados harmonicamente, uma análise de alguns elementos, como o uso dos tempos verbais, permite dissociá-los e distinguir nitidamente descrição e narração. A distinção é possível e fácil porque a situação é clara: o narrador está descrevendo a cena na qual também é personagem e interpolando à descrição sua memória-narração dos fatos. A parteira negra e velha observa o quadro, recorda, narra, descreve, comenta. Em pouquíssimas pinceladas, temos uma descrição de uma cena que, apesar de estática, sugere um movimento precedente: o nascimento de Joana. A organização visual da cena é tal que o pequeno bebê é o centro das atenções: todos os olhares convergem para Joana, colocando em segundo plano todo o restante. Parece mesmo que todo o movimento pressuposto do quadro deriva não do gesto de sopesar, nem do inferido nascimento, mas do voltar-se de todos os olhares para Joana. Ressurge aqui a maestria, inaugurada pelo autor em *Os gestos*, na representação do momento exato e do gesto preciso que revelam uma essência inteligível embora dificilmente expressável, como o potencial da ação no movimento detido. Como se percebe neste exemplo a cena é fixa mas traduz movimento.

É a imbricação da estética plástica na estética literária que permite o processo: o discurso narrativo é tecido sobre as linhas do discurso descritivo que lhe dá origem; enquanto a *descrição* pinta o quadro plasticamente de modo muito eficiente, a *narração* constrói o ambiente social evocando-o a partir da descrição, ou seja, o discurso ecfástico constrói o espaço discursivo enquanto amplia o espaço ficcional. Em termos de processos narrativos, é a descrição que possibilita a narração, mesmo quando não a precede textualmente; em termos de processos composicionais, a visualidade do espaço plástico pictórico dá origem e orienta a configuração e representação do espaço narrado. As imagens evocadas/construídas são muito nítidas, o que se deve principalmente às convenções artísticas de representação plástica, baseadas essencialmente em uma epistemologia visual,¹⁴ isto é, um modo de conhecer o mundo baseado sobretudo no sentido da visão, afetado pelas constrictões da tradição de representação.

Na verdade a evocação-reconstrução mental das imagens a partir da palavra é o produto final do processo ecfástico: a passagem da imagem

¹⁴ A expressão "epistemologia visual" é de Forrest G. ROBINSON. *The shape of things known: Sidney's apology in its philosophical tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

artística à palavra artística significa uma transposição de uma estética preocupada com a representação tida como “direta” (espelho da realidade) – porque se utiliza de signos tidos como “naturais” (imagens) – para uma estética que rege uma representação simbólica e arbitrária como a literária. A écfrasis não é, portanto, simplesmente descrição, passagem do objeto a seu conceito ou da imagem à palavra; é transposição de uma *obra de arte* plástica a texto literário *artístico*, por sua vez capaz de re-constituir como imagem mental a obra primeira. É a realização da *pintura escrita*, mantendo, por via da capacidade de manipulação das técnicas expressivas, o *status* artístico.

A INEGÁVEL PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA

A caracterização literária do espaço pictórico (mesmo que imaginário) como *pintura escrita* corresponde esteticamente à *fusão* das estéticas visual e literária. É um efeito racionalmente buscado e obtido pelo autor, ciente de que nossa percepção e representação consciente do real privilegia o espaço; a consciência na verdade presentifica: tomar consciência é um tornar-presente tudo o que foi apreendido, mesmo o que se refere a outros tempos e espaços não presentes. Até mesmo o *tempo* passado é presentificado como o “ressurgimento de espaços”¹⁵ que se sobrepõem aos espaços do presente.

O fato de que o quadro descrito é um quadro imaginário, não pertencente ao domínio do real, não altera essencialmente a caracterização da écfrasis; apenas manifesta um processo ecfrástico que tem como referente uma ficção: é na verdade uma ficção de écfrasis.¹⁶ A narrativa tem, de qualquer modo, uma gênese claramente visual, o que aparentemente confirma a precedência da estética visual sobre a literária, pois obviamente a concepção imagética do quadro descrito precede a descrição. Isso parece ser o que caracteriza o processo da écfrasis literária: a cena descrita pelos narradores é o núcleo temático a partir do qual se constrói a história.

Os narradores são personagens, participaram da ação ora narrada por eles mesmos, e, além de tudo, ainda observam-se retratados nos qua-

¹⁵ “Há, mesmo, no livro, um espaço pretérito (...) a insinuar-se sobre as coisas presentes. (...) Reencontramos aqui os disfarces do espaço, (...), pois o passado, nestes casos, é em Gonzaga de Sá o ressurgimento de espaços, superpostos ao espaço imediato.” In Lima Barreto e o *espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 122.

¹⁶ Cf., a respeito, o ensaio de RIFFATERRE, op. cit. Também HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

dros do retábulo. O ponto de vista varia entre o presente da observação do quadro e o momento do desenrolar-se da ação. O narrador portanto participa de dois momentos de introdução do espaço na narrativa, e especialmente como personagem-narrador, seu olhar não é – não pode ser – um olhar neutro e objetivo, mas sim um “olhar semântico”,¹⁷ de modo que mesmo o processo da descrição (do discurso puramente ecfástico) é um processo de interpretação e representação. O objeto da écfrasis é imaginário, mas é, de qualquer modo, uma imagem – que não é descrita na sua totalidade. A descrição literária efetiva torna evidente uma interpretação prévia (a escolha do espaço, quantidade e postura dos personagens, ambientação, cortes, acréscimos, reduções) em função do contexto literário a que a imagem servirá: o contexto que, em primeira instância, lhe deu origem.

Em outras palavras, aquela precedência da estética visual sobre a literária é falaciosa, porque a própria concepção imagética do quadro a ser descrito ocorre em função da história a ser narrada. A questão crucial na poética da écfrasis, frequentemente ignorada, não é a possibilidade ou não de uma “tradução ou transmutação intersemiótica” (nas palavras de Jacobson), mas sim o estabelecimento de uma associação de dois meios, com o objetivo específico da literatura de produzir na mente do leitor a “presença” de algo inquestionavelmente ausente. É inevitável aqui trazer à tona a questão platônica da compreensão da realidade pela busca do objeto ontológico (inteligível), repudiando a representação do objeto fenomênico (sensível); questão resolvida pelo neoplatonismo como superioridade das artes verbais sobre as visuais, uma vez que os signos arbitrários da linguagem são capazes de proporcionar a ilusão não-sensorial de um objeto existente tanto quanto de um objeto não-existente.¹⁸ É a vantagem proporcionada pela faculdade da autoreferencialidade.

Na leitura de um texto ecfástico como o “Retábulo de Santa Joana Carolina” fazemos recurso a nossa capacidade intelectual figurativa (ades-trada pela técnica) de extrair das palavras a imagem de um objeto sensível – que na verdade será um objeto virtual, criado diretamente na mente do leitor pelo caráter inteligível das palavras, e será assim somente figurada-

¹⁷ A expressão é de Bobes NAVES, citada por Maria Teresa ZUBIAURRE: “Tanto los objetos como los personajes son vistos en la novela tradicional - ya lo hemos dicho - con ‘mirada semántica’, es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos.” *El Espacio en la novela realista*. Paisajes, miniaturas, perspectivas. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 23.

¹⁸ Cf., a respeito, KRIEGER, Murray. El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo - y la obra literaria. In: MONEGAL, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid: Lecturas, 2000.

mente sensível (não tendo passado pelos sentidos).¹⁹ Que a mimese é dupla não se questiona: é a representação escrita de uma representação plástica; que a dupla mimese seja ilusória é apenas consequência: seu objeto não existe.

RESUMO

Análise, caracterização e exemplo do processo de transposição interestética – a écfrasis – na configuração do espaço literário na narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins.

Palavras-chave: *écfrasis; Osman Lins; literatura e pintura.*

ABSTRACT

Analysis, characterization and example of the process of interaesthetics transposition – the ekphrasis – in the configuration of literary space in Osman Lins' “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Key-words: *ekphrasis; Osman Lins; literature and painting.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1976.

CINTRA, I. A. *O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove, novena de Osman Lins*. São Paulo, 1978. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Fábrica de Livros Senai-RJ. Rio de Janeiro: Fungusten, 2000.

_____. A dama e o unicórnio: literatura e imagem na obra de Osman Lins. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, maio/jun. 1998. Suplemento cultural.

FITTER, Chris. *Poetry, space, landscape. Toward a new theory*. New York: Cambridge University Press, 1995.

GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simonides a Platón*. Barcelona: El Acanalado, 1999.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

¹⁹ Idem.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

_____. El problema de la ékfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo - y la obra literaria. In: MONEGAL, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid: Lecturas, 2000.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. *Avalovara*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Evangelho na Taba*. Outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. *O fiel e a pedra*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Os gestos*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Marinheiro de primeira viagem*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *Nove, novena: narrativas*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MONEGAL, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid: Lecturas, 2000.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. Nove, novena e o novo romance. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1987.

_____. Viagem real, viagens literárias. *Diário de Pernambuco*, maio/jun. 1998. Suplemento cultural.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1982.

RIFFATERRE, Michael. L'illusion d'ekphrasis. In: MATHIEU-CASTELLANI, G. *La Pensée de l'image: signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes: PUV, 1994.

ROBINSON, Forest G. *The shape of things known: Sidney's spology in its philosophical tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

TIRADO, Genara Pulido. A modo de introducción: las relaciones entre literatura y arte, la constante y el reto. In: _____. *Literatura y Arte*. Jaén: Universidad de Jaén, 2002.